

WOJCIECH KLIMCZYK

„PRZECIW-CIAŁA”

HISTORYCZNOŚĆ TANECZNOŚCI

WOJCIECH KLIMCZYK

Doktor hab., prof. UJ w Katedrze Porównawczych Studiów Cywilizacji. W swoich badaniach podejmuje problem społeczno-politycznego znaczenia praktyk cielesnych, w tym przede wszystkim tańca. Z punktu widzenia kulturoznawcy przygląda się historii kultury nowoczesnej, próbując uzupełnić ją o perspektywę kinetyczną. Jego najważniejsze książki to *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca* (2010) oraz *Wirus mobilizacji. Taniec a kształtowanie się nowoczesności 1455–1795* (2015). ORCID: 0000-0003-3331-1721.

Nie warto pamiętać o takiej przeszłości, która nie może stać się teraźniejszością¹.

SØREN KIERKEGAARD

W rozważaniach przedstawionych w tym tekście idzie o to, by określić warunki możliwości (pisania) historii² (tańca). Motywacją jest chęć włączenia się w dzieło reanimacji tego, co społeczne, które powinno objąć dekonstrukcję pojęcia historii powiązanego z pojęciem polityki historycznej. Taka jest dziś, jak sądzę, stawka myślenia o tańcu, ale przede wszystkim praktyki tanecznej mającej szansę być taktyką wymierzoną w strategię polityk historycznych ciała. Należy odsłonić to, co społeczne, w jego konstytutywnym pluralizmie, uprzednim wobec ideologicznie konstruowanych ujęć hierarchizujących. Ukazać (opisać) kinetyczny wymiar „wspólnoty, która nadchodzi”³. Historia tańca może stać się historią

¹ S. Kierkegaard, *Bojaźń i drżenie*, [w:] tegoż, *Bojaźń i drżenie. Choroba na śmierć*, tłum. J. Iwaszkiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 27.

² Słowo „historia” ma w tym tekście umowny, wieloznaczny charakter. Właśnie z tego powodu nigdzie go nie definiuję, licząc na to, że niniejsze rozważania pozwolą uchwycić historię jako swoistego rodzaju dążenie porządkujące o różnych (także historycznie) twarzach. Zależy mi zatem, żeby ruch tekstu, z konieczności unieruchamiający historyczność, przełożył się na uruchomienie krytycznego namysłu nad historią tańca także jako dyscypliną akademicką (historią tańca jako efektem prac jego historyczek i historyków).

³ G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, tłum. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008.

oddającą sprawiedliwość temu, co społeczne, ale wymaga to dostrzeżenia w niej taneczności jako wspólnotowego elementu każdego ruchu tanecznego. Chodzi zatem o ujawnienie kinetycznej sprawczości, na którą nakłada się taneczna forma rozumiana jako tymczasowa „stabilizacja” ruchliwości za pomocą wybranej techniki (usystematyzowanego sposobu) poruszania się. Posłużą mi do tego pojęcia zaproponowane przez Giorgia Agambena, Alaina Badiou i Judith Butler, z którymi niniejsze rozważania są dialogiem⁴.

Historia tańca (jako dyscyplina akademicka) to często⁵ historia formy. Taka historia jest nam niezbędna także po to, żeby dostrzec podmiot tańca – to, co nasycane, a w zasadzie prowokuje, formę. Wydaje się, że tym podmiotem tańca jest ciało. Co jednak popycha je do tańca, gdy tańczy? Chcę pokazać, że to, co dane jest historycznie jako dynamika praktyki, to „przeciw-ciała”. „Infekcją” atakującą praktykę jest forma, czyli – mówiąc najprościej – zatrzymanie ruchu, którego efektem staje się tak zwane ciało tańczące. Postuluję historię, która będzie starała się odkryć materialny opór tłący się w każdym z ciał, a więc właśnie „przeciw-ciała”.

Taneczność to w tym kontekście, znów mówiąc najbardziej syntetycznie i uprzedzając konkluzję, taka ciągłość życia (praktyka), w której, jak pisze Giorgio Agamben:

byt-jako zostaje oderwany od posiadania takiej czy innej własności, przesądzającej o jego przynależności do pewnego zbioru, tej czy innej klasy [...] – nie po to jednak, by zaliczyć go do jakiejś innej klasy czy w ogóle pozbawić przynależności, lecz po to, by zdać go na własne bycie-takim, jakim jest, na przynależność jako taką. W ten sposób bycie-takim, jakim się jest, skrywając się nieustannie w warunku przynależności [...] i nie będąc w żadnym sensie realnym predykatem, samo wychodzi na jaw: pojedynczość wystawiona jako taka jest czymkolwiek, czego się pragnie, czymś do-wolnym, innymi słowy – czymś godnym miłości⁶.

Taneczność to, innymi słowy, kinetyczny wymiar „źródłowej” pojedynczości jako warunku wielości, czyli właśnie miłości. To, co społeczne, jawi się tu jako

⁴ Wybór takich, a nie innych, kontekstów teoretycznych jest, przyznaję, arbitralny. Mogę go uzasadnić jedynie intuicją, iż użycie zaproponowanych w nich kategorii na polu historii tańca wskazuje nowe ścieżki badawcze. Agamben pozwala nam przemysleć wspólnotowy charakter praktyki tanecznej. Badiou otwiera możliwość opisu czystej taneczności. Butler wreszcie proponuje zniuansowane ujęcie materialności ciała, także tańczącego.

⁵ Nie zawsze oczywiście: od tańca ku taneczności prowadziły klasyczne prace Marka Franko (na przykład M. Franko, *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge University Press, Cambridge–New York 1993), Susan A. Manning (na przykład S.A. Manning, *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1993), Randy’ego Martina (na przykład R. Martin, *Critical Moves. Dance Studies in Theory and Politics*, Duke University Press, Durham–London 1998), Felicii McCarren (na przykład F. McCarren, *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*, Stanford University Press, Stanford 1998), a dziś takie badania prowadzi Seeta Chaganti (na przykład S. Chaganti, *Strange Footing: Poetic Form and Dance in the Late Middle Ages*, University of Chicago Press, Chicago–London 2018), Kate Elswit (K. Elswit, *Watching Weimar Dance*, Oxford University Press, Oxford–New York 2014), André Lepecki (na przykład A. Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, Routledge, London–New York 2006), Lucia Ruprecht (na przykład L. Ruprecht, *Gestural Imaginaries. Dance and Cultural Theory in the Early Twentieth Century*, Oxford University Press, New York 2019). Z kolei w planie ogólnofilozoficznym niniejsze rozważania są próbą poszerzenia pola zakreślonego przez Sondrę Horton Fraleigh w klasycznej książce *Dance and the Lived Body...* (S. Horton Fraleigh, *Dance and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1987). Mam nadzieję, że artykuł niniejszy stanie się ontologicznym suplementem do analizy estetycznej prowadzonej przez Fraleigh.

⁶ G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, dz. cyt., s. 8.

z konieczności historyczne, czyli dynamiczne, stające się. Taniec – każdy taniec – jest śladem tej historyczności, czyli ulotnego, konstytutywnego bycia razem, „wspólnoty, która nadchodzi”, czystej mnogości będącej zawsze w ruchu.

OD TAŃCA KU TANECZNOŚCI

Juliusz Grzybowski w artykule *O podstawie i możliwości historii tańca* stwierdza: „Podstawowym błędem, który popełnia się podczas mówienia o tańcu, i który popełnia się niezależnie od tego, czy mówi się o historii czy o teorii tańca, polega na tym, że tańca nie odróżnia się od choreografii, tzn. sprowadza się taniec do jakichś ruchów tak, jakby te ruchy miały decydować o tym, czy coś jest tańcem czy nie”⁷. Prowadzi to do ważkiej obserwacji, iż choreografia pozwala odróżniać jeden taniec od drugiego, ale sam materiał ruchowy nie umożliwia odróżnienia tańca od jego Innego, czyli tego, co nietaneczne, bo przecież charakterystyczne dla danego tańca kroki, gesty czy postawy ciała mogą pojawić się również poza kontekstem tanecznym. Jak lapidarnie stwierdza Grzybowski: „nie wystarczy wykonywać jakieś ruchy, żeby tańczyć”⁸.

Ponieważ termin „choreografia” ma swoją historię, to znaczy pojawia się w konkretnej kulturze (zachodnioeuropejskiej), na konkretnym etapie jej rozwoju (w dobie wczesnej nowożytności), a jego znaczenie zmieniało się w czasie⁹, w dalszych rozważaniach będę ujmował to, co stanowi u Grzybowskiego choreograficzny aspekt tanecznego działania, za pomocą terminu „taniec”. Choć jest to strategia dyskusyjna, skoro całość niniejszego tekstu nie będzie całkowicie zgodna z językowymi konwencjami, postanowiłem pójść za powszechnym przyzwyczajeniem, by mówić o różnego rodzaju tańcach, gdy ma się na myśli estetyczne formy (tango jako taniec, *modern dance*, tak zwany taniec współczesny). Z kolei na określenie tego, co Grzybowski opisuje za pomocą słowa „taniec”, proponuję termin „taneczność”, by podkreślić płynny, aktywistyczny charakter zdarzenia (a w zasadzie pewnej odmiany zdarzeniowości), którego historyczność próbuję zrozumieć. Tym, co zdecydowanie nas różni, jest to, że nie podzielam następującego założenia Grzybowskiego: „To, czego chce tancerz, i to, czego chce choreograf, to są rzeczy przeciwne”¹⁰. W moim ujęciu taniec i taneczność nie są dwoma konkurencyjnymi wymiarami ruchomości bytu. Nie uważam, że taniec łączy taneczność. Już raczej wydaje mi się, że taniec jedynie ją unaocznia. Według mnie taniec jest pojęciem z poziomu prezentacji (więcej w dalszej części tekstu), podczas gdy taneczność lokuje się w przestrzeni („nagiego”) zdarzenia.

Nie idzie tu, wbrew pozorom, o różnicę, jaka dzieli u Kanta „rzecz samą w sobie” od „rzeczy dla nas”, bo – jak będę chciał pokazać – taneczność jest (oczywiście nie dosłownie) również „rzeczą dla nas” (i dlatego można próbować pisać jej

7 J. Grzybowski, *O podstawie i możliwości historii tańca*, [w:] *Kształcenie estetyczne w ujęciu historycznym i współczesnym*, red. S. Kowalska, J. Wypych, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny, Poznań–Kalisz 2012, s. 167.

8 Tamże, s. 168.

9 Rekonstruuje to Susan L. Foster w pierwszym rozdziale książki *Choreographing Empathy...* (S.L. Foster, *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge, London–New York 2011, s. 15–72).

10 J. Grzybowski, *O podstawie i możliwości historii tańca*, dz. cyt., s. 170.

historię)¹¹. Różnica między tanecznością a tańcem, między zdarzeniem a prezentacją leży we wspólnotowym charakterze taneczności, której indywidualizacją jest taniec. Oczywiście w porządku czasowym taniec (jako prezentacja) może poprzedzać taneczność (jako ucieleśnione doświadczenie), niemniej sądzę, że kalejdoskop form, które rekonstruuje akademicka historia tańca, bierze się ze względnie jednolitej potrzeby¹², którą roboczo nazywam tanecznością (jest ona odmianą ruchliwości). Jej historia może być pisana – co będę chciał wyjaśnić – jako historia „przeciw-ciał”.

Zarówno w przypadku tekstu Grzybowskiego, jak i tego, o czym będę pisał w tym artykule, wysunąć można jedno fundamentalne zastrzeżenie. Otóż zakładamy – Grzybowski zastanawiając się nad możliwością pisania historii tańca jako takiego, a ja rozważając historyczność taneczności – że badany przez nas fenomen: u niego taniec, a u mnie taneczność, w jakimś sensie istnieje (w jakim dokładnie, to właśnie próbujemy zrozumieć). Wypadałoby jednak przedstawić tego dowód. Jedną z możliwości jest skłonność ludzi do określania pewnych praktyk zbiorczym terminem „taniec” (lub jego odpowiednikami w innych językach). Skłonność tę można interpretować jako wyrażającą właśnie ogólnoludzki (a Grzybowski sądzi nawet, że ogólnoprzyrodniczy) fenomen. Jednakże zarówno Grzybowski, jak i ja idziemy wbrew zdroworozsądkowym klasyfikacjom, problematyzując właśnie taneczność tańca, do której *implicite* odnoszą się używane powszechnie terminy. Z jednej strony naszym materiałem empirycznym jest to, co określa się jako choreografię/taniec, a z drugiej strony tym, co chcemy zrozumieć, są wyabstrahowane przez nas z tego materiału taniec/taneczność. Istnieje oczywiście niebezpieczeństwo, iż albo nasz proces abstrahowania jest skrajnie arbitralny, próbując ukazać coś, czego nie ma, co jest jedynie naszym wyobrażeniem, albo interesujące nas taniec/taneczność stałyby się lepiej widoczne, gdyby przyjrzeć się fenomenom nieopisywanym terminami „choreografia”/„taniec”, takim jak na przykład seksualność albo modlitwa. Na drugie zastrzeżenie można odpowiedzieć, że większa wyrazistość pewnego przejawu zjawiska nie zamyka możliwości jego analizy na drodze przyglądania się innemu z przejawów. Trudniej poradzić sobie z pierwszą wątpliwością, zostawię ją zatem bez definitywnej odpowiedzi, licząc, że argumentacja przedstawiona w niniejszym szkicu usprawiedliwi roszczenie do prawdy, które – mimo „Derridiańskiego ukąszenia” cechującego przyjętą metodologię – je napędza.

TANECZNOŚĆ JAKO ZDARZENIE

Ashis Nandy stoi na stanowisku bezkompromisowego konstruktywizmu historycznego, gdy pisze: „wszelkie dzieje istnieją tylko w teraźniejszości i mogą zostać

11 Por. I. Kant, *Krytyka czystego rozumu*, tłum. R. Ingarden, Wydawnictwo „Antyk”, Kęty 2001, s. 256–272.

12 Nie mam tu na myśli potrzeby „biologicznej”, ale społeczno-kulturowy imperatyw budowania ucieleśnionych więzi, choć być może właśnie „biologiczną” (nie tylko ludzką) skłonnością do uporządkowanego ruchu tłumaczyć należałoby powszechny charakter tańca w świecie. Brak mi kompetencji, by kwestię tę ostatecznie rozstrzygnąć. Ujęcie słowa „biologiczna” w cudzysłów wynika z konieczności dostrzeżenia ideologicznego (w sensie Althusserowskim) charakteru biologii jako projektu dyskursywnego, na co zwróciła uwagę Judith Butler w *Uwikłanych w pleć...* (J. Butler, *Uwikłani w pleć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008).

odczytane jedynie w odniesieniu do współczesności. Nie ma zatem przeszłości niezależnej od nas samych; nie ma też przyszłości, która byłaby nieobecna tu i teraz. Dlatego też ów sposób interpretacji podlega zasadom moralnym dnia codziennego¹³. Tym, co wydaje się najbardziej tajemnicze w słowach Nandy'ego, jest moralność jako zasada odczytywania dziejów. Użyte sformułowanie sugeruje imperatyw myślenia o historii jako przejawie dokonanego przez historyka wyboru moralnego. Historia jest pisana, gdy ustanowiona została już hierarchia wartości. Mówiąc językiem Alaina Badiou, nadpisuje się na czystej mnogości jako pewna sytuacja¹⁴. Istotą historii są wyliczenie i klasyfikacja – uporządkowanie historyczności. Analogicznie taniec, określony (a nie jakikolwiek) taniec, też jest uporządkowaniem, dlatego może być ujęty teoretycznie jako kwantyfikacja ruchu. Tym, w swojej istocie, wydaje się technika taneczna. Co niezwykle istotne, tylko jako policzalna prezentuje się (jest możliwa do zaprezentowania), według Badiou, „pierwotna” mnogość, będąca (niepoliczoną) jednością. Technika (taniec jako formalizacja ruchu) nie jest zatem wrogiem taneczności. Wręcz przeciwnie, technika (jakakolwiek technika, czyli forma) jest warunkiem przejawiania się taneczności, jej doświadczenia jako materialności, o czym jeszcze będzie mowa. Wydaje się zatem, że taniec (tańczenie zgodnie z jakąś, jakakolwiek regułą) jest jedynym wglądem w taneczność, jakim dysponujemy – jej prezentacją.

Sama taneczność jednak prezentacją nie jest. Nie jest też, jak sądzę, pustką, której „inauguracyjne pojawienie się jest czystym aktem nazwania”¹⁵, wchodzi jednak z nią w intymną relację. Jeżeli mogę pokusić się o hipotezę, pozostając na gruncie ontologii Badiou, nazwałbym taneczność czystym aktem poruszenia. Analogicznie pustka jest „czystym imieniem własnym”¹⁶, czyli imieniem własnym tego, co Agamben nazywa jakimkolwiek bytem. To zaś prowadzi do konieczności podjęcia próby pomyślenia (opisania) pustki jako zdarzenia, skoro „jakakolwiek pojedynczość (byt godny miłości) nie jest nigdy poznaniem jakiejś rzeczy, takiej czy innej jakości bądź istoty, lecz jedynie poznaniem samej poznawalności. Ruch ten [...] przenosi przedmiot nie ku innemu przedmiotowi czy innemu miejscu, lecz ku jego własnemu zajmowaniu-miejsca, jego dzianiu się”¹⁷. W miejscu tego dziania się, w miejscu pustki odnajdujemy, między innymi, taneczność.

13 A. Nandy, *Zapomniane sobowtóry historii*, tłum. P. Ambroży-Lis, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki*, red. E. Domańska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 386.

14 Por. A. Badiou, *Byt i zdarzenie*, tłum. P. Pieniążek, Wydawnictwo UJ, Kraków 2010. Niniejszy tekst jest jedynie pewną wariacją na temat podjęty przez Badiou. Nie aspiruje do bycia egzegezą jego teorii, gdyż idzie wbrew zaleceniu, by traktować ją jako wielowymiarową konstrukcję na przecięciu ontologii, teorii mnogości i historii filozofii. Traktuję kategorie Badiou jako „technikę myślenia”, która do pewnego stopnia może oderwać się od swojego zakorzenienia w matematyce. Nie mam żadnych kompetencji w tej ostatniej, co, jak sądzę, nie odbiera mi prawa do myślenia o niej jako horyzoncie rozumienia. Jeżeli czegoś uczy Badiou, to dostrzegania intymnego związku, jaki istnieje między matematyką a kulturą (a być może ich tożsamości). To właśnie tę ogólną zasadę chcę tutaj przemyśleć, przyznając się równocześnie do ignorancji, gdy idzie o szczegółowe procedury dowodowe, które przywołuje Badiou.

15 Tamże, s. 67.

16 Tamże.

17 G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, dz. cyt., s. 9.

Badiou zauważa, że „w prezentacji coś wymyka się liczeniu, a jest to właśnie samo liczenie. [...] sama struktura, wymykająca się liczeniu, a zatem a-strukturowana, stanowi punkt, w którym dana jest pustka”¹⁸. To bardzo ważny dla proponowanego tu myślenia o historii tańca moment. Taneczność jest właśnie ruchem ku formie, jest czystym dzianiem się ruchu, kinetycznym liczeniem. Możemy ją opisać również jako pewne poruszenie, a w zasadzie pewną ruchliwość bytu. Taniec – jakikolwiek taniec – jest zawsze próbą usytuowania ruchliwości, która jednak nie zapomina o jej autoteliczności. To odróżnia go od ruchu instrumentalnego w pracy fizycznej czy sporcie. Taneczność ustanawia sytuację, a taniec jest prezentacją tej sytuacji. Jak pisze Grzybowski: „Taniec w skrócie opisać można jako taki ruch, w którym miejsce ukazuje się jako skutek, a zatem ruch taneczny jest ruchem tworzącym miejsce (stąd właściwie nie można go nazwać ruchem przestrzennym, ponieważ przestrzeń – jeśli pojmujemy ją jako miejsce miejsc – dla tańca jeszcze nie istnieje, tzn. ruch taneczny nie jest ruchem skądś dokądś)”¹⁹. Czym jednak jest sama sytuacyjność sytuacji, „liczenie samo”, a nie jego efekt, w kontekście historii tańca?

Sięgając znów do słownika Badiou, moglibyśmy powiedzieć, że taneczność to prezentacja poruszenia (pustki bytu jako potencji), podczas gdy taniec to reprezentacja tej prezentacji. Byłoby to jednak nie do końca ściśle, ponieważ to raczej w dziedzinie tańca obserwujemy rozdzielenie na taniec jako wykonanie (prezentację, jakieś doświadczenie) i taniec jako efekt (reprezentację, jakiś „tekst”). Taneczność zaś jest jakimkolwiek tańcem, a więc samą sytuacyjnością sytuacji tańca. Jest czystym byciem razem (tym, co społeczne) w ruchu, podczas gdy taniec jest zasadą organizacyjną tego bycia (jakimś uspołecznieniem ruchliwości) i jego przejawem (jakąś społecznością kinetyczną). W tym dokładnie sensie można postrzegać taneczność jako zdarzenie.

Według Badiou właściwością historyczności, do którego to porządku należy taneczność, jest zmienność, niestałość: „Historycznym nazwę to, co w ten sposób określone jest jako przeciwstawne naturze”²⁰. Doprecyzowuje to określenie następujące zdanie: „Forma-mnogość historyczności jest czymś, co całkowicie tkwi w nietrwałości szczególnego, czymś, nad czym nie ma władzy właściwa stanowi metastruktura”²¹. Taneczność jest zatem przejściem naturalnego poruszenia w stan sytuacji tańca. Zdarzenie (a dokładniej: siedlisko zdarzeniowe) znajduje się „na skraju pustki”²², jako jej minimalna strukturyzacja. Uczestniczy zatem w pracy kultury rozumianej jako uporządkowanie, matematyzacja (w sensie ontologicznym) bytu. Uczestniczy w nim jednak w sposób szczególny, będąc właśnie zasadą tego, co szczególne, przeciwstawioną całościowości natury: „Idea wstrząsu, której źródłem byłby stan całości, jest urojona. Każde radykalne

18 A. Badiou, *Byt i zdarzenie*, dz. cyt., s. 101.

19 J. Grzybowski, *O podstawie i możliwości historii tańca*, dz. cyt., s. 171.

20 A. Badiou, *Byt i zdarzenie*, dz. cyt., s. 181. Zauważmy, że wcześniej Badiou stwierdza, iż „natura nie istnieje” (s. 146); „Natura nie ma dającego się wypowiedzieć bytu. Istnieją tylko pewne byty naturalne” (s. 147).

21 Tamże, s. 182.

22 Tamże.

działanie przekształcające powstaje w jakimś punkcie, którym w obrębie danej sytuacji jest siedlisko zdarzeniowe”²³.

Trochę dalej Badiou pisze: „Zdarzenie jest związane, z samej swej definicji, z miejscem, z punktem, który dotyczy historyczności sytuacji. Każde zdarzenie ma siedlisko dające się uczynić szczególnym w sytuacji historycznej”²⁴. Oznacza to, jak się wydaje, niepowtarzalność zdarzenia jako pewnego rodzaju ogólną regułę historyczności. Taneczność jest zatem niepowtarzalnym wydarzeniem się tego, a nie innego tańca. Próbując opisać taneczność, przebijamy się przez warstwę konwencjonalnej formy (ogólność partykularna) ku warstwie materialnej – jednostkowym procedurom ucieleśnienia charakterystycznym dla danego punktu (ogólność uniwersalna – bycie jakimkolwiek). To właśnie w tym ruchu jesteśmy w stanie, jak sądzę, odsłonić historyczność taneczności, będącą nieredukowalnością jednostkowego ciała do bycia jakąś rzeczą, doświadczenia do techniki. Pogłosami tak rozumianej taneczności są historyczne „przeciw-ciała”.

„PRZECIW-CIAŁA”

Barbara Duden zauważyła: „Historyczna postać bezpośredniego doświadczenia ruchu zachodzącego we wnętrzu ciała nie jest uważana za przedmiot z zakresu badań historycznych. Badanie i objaśnienie procesów toczących się w ciele stanowi obecnie zadanie medycyny, fizjologii, neurologii i pokrewnych im nauk przyrodniczych, a wynikiem ich badań są opisy normatywne”²⁵. Z podobnego typu mechanizmem mamy do czynienia, na co zwróciła z kolei uwagę Judith Butler, w przypadku płci biologicznej, która również – w przeciwieństwie do badanej przez antropologię, socjologię czy historię płci kulturowej – zdaje się nie mieć historii. Tak jest też z ruchem tanecznym, postrzeganym jako przedmiot analizy dla neuronauki raczej niż badań kulturowych. W kulturze nowoczesnej panuje przekonanie o naturalności tego, co biologiczne, fizjologiczne, anatomiczne, molekularne. Butler w swoich pracach pokazuje kruchą podstawę tego przekonania – zaślepienie na procedury władzy formujące (choć nie ustanawiające) to, co materialne, a więc biologiczność ciała, „ahistoryczną” fizjologię i anatomię, ruchliwość. Naturalność jest wszak jedynie efektem spojrzenia naturalizującego chaos procesów ucieleśniania zgodnie z przyjętą regułą wyjaśniającą, która wypływa ze strategii ujarzmiania charakterystycznej dla hegemonicznej władzy-wiedzy. Wszystko są to rzeczy znane i doskonale opracowane przez Butler²⁶. To, co z mojej perspektywy jest pomocne, by wyodrębnić poziom historyczności tańca, to spostrzeżenie filozofki, iż ciała nie są po prostu odmianą materii, jakimś jej skupiskiem przednim wobec dyskursywnych operacji na nich wykonywanych.

²³ Tamże, s. 184.

²⁴ Tamże, s. 187.

²⁵ B. Duden, *Historia ciała. Lekarz i jego pacjentki w osiemnastowiecznym Eisenach*, tłum. i red. J. Górny, Wydawnictwo „Neriton”, Warszawa 2014, s. 8–9.

²⁶ Na temat historyczności płci biologicznej zob. J. Butler, *Uwikłani w płęć...*, dz. cyt. Na temat materialności ciała jako efektu strategii władzy-wiedzy zob. J. Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex”*, Routledge, London–New York 1993. Na temat relacji między władzą a tożsamością zob. J. Butler, *Psychiczne życie władzy. Teorie ujarzmienia*, tłum. T. Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018.

Jako zawsze już myślane są raczej „produktem” procesów materializacji tego, co nie do pomyślenia²⁷. Są zatem – jak materia sama – efektami dyskursu, choć nie jest tak, że ich materialność rozumiana jako to, co dane do myślenia, stwarzana jest przez dyskurs. W tym dokładnie sensie postrzegać można „realne” (materialne) ciała (w tym ciała tańczące) jako wytwarzane przez „przeciw-ciała”, a więc siły, które przeciwstawiają się pierwotnej materialności, będąc równocześnie nieredukowalnymi do statusu ciał tańczących, tego fetyszu praktyków i teoretyków tańca²⁸.

Taniec jest jedną ze strategii porządkowania cielesności. To prezentacja tańeczności przez władzę-wiedzę, której zagrażają „przeciw-ciała”. Taniec rzuca wyzwanie śmierci (a w zasadzie życiu) za pomocą stabilizującego ramowania doświadczenia, performowania ciała. To właśnie na drodze wygaszania sprzeciwu „przeciw-ciała” rodzi się ciało. Zatańczony taniec staje się nieśmiertelny, bo niematerialny. Na tym polega słynna ulotność tańca²⁹ oraz magia tańczącego ciała.

27 W tym sensie można powiedzieć, że ciało jest z istoty melancholiczne, jeżeli oczywiście przystaniemy na Freudowskie rozumienie melancholii jako efektu ustanowienia ja (podmiotu) w odpowiedzi na utratę obiektu. Butler radykalizuje propozycję Freuda, pisząc: „po bliższym przyjrzeniu się rozprawie Freuda, oczywistym wydaje się, że nie może istnieć «ja» bez melancholii, a utraty, jakich «ja» doświadcza, mają charakter konstytutywny” (J. Butler, *Psychiczne życie władzy...*, dz. cyt., s. 157). Na tak ustanowionej scenie ja dochodzi do rozszczepienia na ja-obiekt oraz ja-krytyczną instancję, wraz z którym wkracza (nieustannie) w obręb podmiotu to, co społeczne: „melancholia nie jest aspołecznym stanem psychicznym. W istocie wytwarza się o tyle, o ile świat społeczny jest zaściankiem przez sferę psychiczną, o ile dochodzi do przeniesienia przywiązania z obiektów na «ja», nie bez skażenia sfery psychicznej społeczna, która została opuszczona” (tamże, s. 166). Prowadzi to Butler do kluczowego z punktu widzenia rozwijanej przez mnie teorii historyczności tańeczności spostrzeżenia: „O ile melancholia ustanawia pozycyjność «ja» i rozróżnienie na wymiar psychiczny i społeczny, funkcjonuje również w taki sposób, że czyni możliwym epistemologiczne spotkanie z innością. Konkluzją żalobnego smutku może być rozwiązanie «ja» (w tym znaczeniu, w jakim «ja» «wyplątuje się» z obsad, jakie zawiązało w sumieniu), lecz nigdy nie prowadzi to do jego zniszczenia. Nie dochodzi do zerwania z historycznością utraty, której melancholia jest świadectwem [...]. Historyczności utraty należy doszukiwać się w uotożamieniu, a tym samym właśnie w tych formach, jakie przywiązanie jest zmuszane przyjmować. Zgodnie z taką perspektywą nie należałoby uznawać «libido» i «przywiązania» za energie niezaangażowane, lecz za energie naznaczone historycznością, z której nigdy nie da się ich całkowicie wydobyć” (tamże, s. 178). W takim ujęciu „infekcja”, w którą wymierzone są tańczące „przeciw-ciała”, jest właśnie historia rozumiana jako utrata niezapośredniczonego obiektu. Taniec jest śladem melancholii tańeczności, będącej przejawem sprawczości libido. Tak przynajmniej można rzecz postrzegać z perspektywy psychoanalitycznej.

28 Można tu przywołać esej *Beyond Interpellation*, lacanowski komentarz Mladena Dolara do *Ideologii i aparatów ideologicznych państwa* Louisa Althussera, omawiany przez Butler w *Psychicznym życiu władzy*: „Mówiąc najprościej, pewna część jednostki nie może pomyślnie wejść w obręb podmiotu; jest ona elementem «przedideologicznym», «przedsubiektywną» *materia prima*, która nawiedza podmiotowość, odkąd ta zostaje ustanowiona” (cyt. za J. Butler, *Psychiczne życie władzy...*, dz. cyt., s. 113). Tak postrzeganą „materię pierwszą” Dolar w zasadzie sytuuje po stronie realnego, co sprawia, jak zauważa Butler, że „z punktu widzenia tego, co społeczne, *materia prima* jest radykalnie niematerialna” (tamże). Stoję na stanowisku „pierwotności” materialności, mojej teorii bliżej więc do ujęcia Butler niż Dolara, szczególnie gdy ta pierwsza wiąże materialność z powtórzeniem. Taniec ma się do tańeczności tak jak rytuał do powtórzenia: „Rytuał wydarza się dzięki powtórzeniu, a ono zaś wiąże się z nieciągłością tego, co materialne, nieredukowalnością materialności do zjawiskowości. Interwał, w którym wydarza się powtórzenie, nie jest, mówiąc ściśle, czymś, co się przejawia; jest niejako nieobecnością, za sprawą której zjawiskowość podlega artykulacji” (tamże, s. 119). Kluczowe jest jednak dostrzeżenie podstawowego warunku możliwości powtórzenia, jakim jest to, co społeczne. Dla Dolara, za Lacanem, Inny (czyli właśnie to, co społeczne) jest fundamentem porządku symbolicznego, jest zatem niematerialny. Zgadzam się z Butler, że to droga na manowce radykalnego kartezjanizmu. Lepiej jest pójść śladem Spinozy i jego kategorii dążenia (*conatus*): „Społeczne kategorie oznaczają równocześnie podporządkowanie i egzystencję. Innymi słowy, podporządkowanie jest ceną, jaką płaci się za egzystencję w ujarzmieniu. Właśnie wtedy, gdy wybór okazuje się niemożliwy, podmiot dąży do podporządkowania jako obietnicy egzystencji. To dążenie nie jest wyborem, ale nie jest też koniecznością. Ujarzmienie wykorzystuje pragnienie egzystencji, która wywodzi się z innego źródła: świadczy ono o pierwotnej podatności na Innego, aby móc istnieć” (tamże, s. 25). Sądzę, że tańeczność jest właśnie tym: kinetycznym przejawem podatności na Innego.

29 Por. słynną definicję Joana Kealimohomoku: „Taniec jest ulotną, ograniczoną w czasie formą ekspresji wykonywaną w danej formie i danym stylu przez ciało człowieka poruszające się w przestrzeni” (*Antropolog przygląda*

Butler zauważa: „stałość ciała, jego konturów i ruchów, będzie w pełni materialna, ale jedynie wtedy, gdy materialność przemyśli się na nowo jako efekt władzy, jej najbardziej produktywny efekt”³⁰. Obserwujemy tu zróżnicowanie pojęciowe materii jako rzeczy i pierwotnej materialności jako procesu. Możemy mówić o zapośredniczeniu, którego dokonuje „przeciw-ciało”. Dla historii (tańca), którą postuluje, oznacza to konieczność podważenia sztywnej bariery oddzielającej „żywe ciało” (pozornie niewypowiadalna w dyskursie historycznym materialność) i „ciało społeczne” (a w zasadzie strategię prezentowania ciał jako materialnych rzeczy). Badania osiemnastowiecznych ciał kobiet poddawanych ingerencji spojrzenia ginekologicznego przeprowadzone przez Barbarę Duden były jedną z pierwszych prób naruszenia tej granicy, uczulając na konieczność denaturalizacji własnej cielesności przez osobę badającą³¹. Pomocne w tym okazuje się, według historyczki, rozróżnienie poczynione przez Gastona Bachelarda na „historyczność materii – tutaj byłoby to samo doświadczenie ciała – i jej formy”, ponieważ „przyznanie postrzeganiu, wyobrażeniom kreującym rzeczywistość danej epoki znaczenia na tyle dużego, że pozwala im to na kształtowanie tworzywa, umożliwia zbliżenie się do fenomenów, które w takiej optyce tracą aprioryczną logikę naturalności, przestają istnieć «od zawsze»”³². W tym kontekście Duden dochodzi do konkluzji zgodnej z zasadniczą linią rozumowania Badiou (i Butler): „Jeśli [...], idąc za Bachelardem, poważnie potraktuję tezę o wyobraźni jako źródle materialności, nie mogę przecież zanegować możliwości, że to, co da się pomyśleć, staje się rzeczywistością”³³.

Oczywiście jest istotna różnica między realizmem Badiou (teorią matematyki jako nauki o bycie jako bycie) a konstruktywizmem Duden i Butler. W myśl tego pierwszego byt jako taki jest myślowo uchwytany (byt i myśl są tym samym³⁴), konstruktywizm zaś uchyla się od myślenia bytu jako bytu. Moja propozycja idzie raczej torem realizmu niż konstruktywizmu, gdyż zakłada możliwość zejścia poniżej poziomu dyskursu, gdzie odnajdujemy dzianie się bytu, czyli jego historyczność. Niemniej nie zapuszczam się tak głęboko jak Badiou, pozostawiając w zasadzie bez komentarza jego matematyczną ontologię w jej wymiarze ogólnym.

się baletowi jako formie tańca etnicznego, tłum. K. Pastuszek, [w:] *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. J. Majewska, Korporacja Ha!art, Kraków 2013, s. 524). Na zasadzie analogii można powiedzieć, że taneczność jest trwałym, nieograniczonym w czasie potencjałem bycia materializowanym przy użyciu jakiejś formy i jakiegoś stylu przez „przeciw-ciało” poruszające się w czasie i przestrzeni.

30 J. Butler, *Bodies that Matter...*, dz. cyt., s. XII. Jeżeli nie podano inaczej, cytaty w tłumaczeniu autora artykułu.

31 Konstruując różnicę między ciałem własnym a ciałem badanych kobiet, Duden diagnozuje charakter nowoczesnego ucieleśnienia: „Powinnam zachować najwyższą ostrożność, starając się, by moje własne ciało nie stało się dla mnie mostem prowadzącym w przeszłość. «Mam» ciało. W tym sensie żadna z pacjentek Storcha [ryzykując anachronizm, można powiedzieć, że był to lekarz ginekolog; jego zapiski przebadala Duden – przyp. W.K.] go «nie miała». Jestem jednostką obejmującą świat w posiadanie, co widać również w moim języku i w mojej fizjologii. Oczywiście mojego własnego ciała stała się – zapewne w stopniu większym niż jakokolwiek inna sfera myślenia – częścią mojej «natury». Jeśli z tym założeniem podejść do skarg kobiet zanotowanych przez lekarza z Eisenach i będących zapisem jednostkowego cierpienia, wówczas każda próba zrozumienia tych wypowiedzi skazana będzie na zafalszowanie” (B. Duden, *Historia ciała...*, dz. cyt., s. 15). Czy jednak nie jest tak, że jedynym sposobem na uniknięcie zafalszowania jest denaturalizacja własnego ciała nie tyle na drodze jego zapomnienia, co „uniwersalizacji”?

32 Tamże, s. 21.

33 Tamże, s. 22.

34 Badiou cytuje aforyzm Parmenidesa: „Tym samym jest byt i myślenie” (A. Badiou, *Byt i zdarzenie*, dz. cyt., s. 49).

Postuluję uprawianie nie tyle historycznej ontologii tańca w jego odniesieniu do bytu, co historycznej fenomenologii taneczności, idącej tropem propozycji Butler, by wykonać ruch „od konstrukcji do materializacji”. W tym celu doprecyzować należy koncepcję historyczności materii (wyobraźni [społecznej]), jaką Duden odnalazła u Bachelarda; jest ona pokrewna temu, co Butler nazywa „procesem materializacji, który z czasem stabilizuje się, by wytworzyć efekt granicy, trwałości i powierzchni, który nazywamy materią [albo ciałem – przyp. W.K.]”³⁵. Jedyna różnica polega na tym, że historyczność w moim ujęciu nie jest samą materializacją, ale jej siedliskiem. Stabilizacja procesu materializacji, a więc przechodzenia zdarzenia w prezentację w łonie siedliska (przechodzenia ruchliwości w taniec pod wpływem taneczności), odbywa się w warunkach historyczności, a więc całkowitej otwartości, niezdeteminowania³⁶. Tak przynajmniej brzmi założenie proponowanej w tym artykule ontologii taneczności, która chce otworzyć szerszej przestrzeń badań nad tanecznością, obok znakomicie rozwijających się badań tańca.

Wracamy tu do teorii „przeciw-ciała”. Jej aksjomat stanowi teza, że ciało jest „przeciw-ciałem”, które zostało przepisane. Ciało nie jest pierwotną materialnością, ale efektem pracy wymierzonej w pustkę nagiego zdarzenia i pełni konkretnej formy. Zakotwiczone w historyczności, a więc taneczności jako drzemiącej w nim potencji, ciało ma historię rozumianą jako prezentacja jego materialnej sytuacji pod postacią ucieleśnionej formy (którą jest jakiś taniec). Taniec jest zatem (aktywnym) zapomnieniem „przeciw-ciała”, czyli impulsu, by zmaterializować się w jakikolwiek sposób, choćby poprzez pracę taneczności. Taniec chwytta poruszenie czy może raczej jest poruszenia stabilizacją, ruchem powrotnym w stronę nicości. Zachowuje w sobie jednak anarchiczność poruszenia, co jest tym bardziej widoczne, im ściślejsza jest forma, którą taniec stara się przyjąć.

Kluczową intuicją metodologiczną jest to, że „przeciw-ciało” ujawnia się w momencie, gdy ciało tańczące gubi krok, myli się. Przypomina to mechanizm określany w klasycznej psychoanalizie mianem symptomu, choć w gruncie rzeczy warto o „przeciw-ciele” myśleć w kategoriach Lacanowskiego *sinthome*³⁷. Nie chodzi wszak o ujmowanie „przeciw-ciała” przede wszystkim jako tego, co wyparte (a więc destruktywne z punktu widzenia kultury), ale o dostrzeżenie w nim śladu ożywczej rozkoszy ruchliwości. „Przeciw-ciało” walczy z nieodwracalnością rozkładu, której nostalgicznym potwierdzeniem jest forma. Jest też nieustannym świadectwem tego, że można tańczyć inaczej, a więc tańcem jakimkolwiek. Dokładnie w tym sensie jest polityczne, do czego wrócę w ostatniej części tekstu.

35 J. Butler, *Bodies that Matter...*, dz. cyt., s. XVIII.

36 Por. C. Malabou, *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, tłum. P. Skalski, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2017.

37 Jacques Lacan poświęcił mu w latach 1975–1976 seminarium, na którym przedstawił syntom jako to, co nie-analizowalne. Wprowadzenie do Lacanowskiej teorii symptomu/syntomu napisała Anna Wojakowska-Skiba, zob. A. Wojakowska-Skiba, *Syntom – sinthome*, Stowarzyszenie Sinthome, https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKewiqs6aOy4jqAhVJ_SoKHR7MDG4QFjABegQIAhAB&url=http%3A%2F%2Fsinthome.pl%2Fpic%2FStronaPL%2Finsomnia%2FAWS_symptom.pdf&usq=AOvVaw2SE9FSKmj8B_dNCDkFL4m4 (17 czerwca 2020).

HISTORYCZNOŚĆ JAKO WSPÓŁCZESNOŚĆ

Jak pisać historię „przeciw-ciał” uwrażliwioną na taneczność tańca? Sądzę, że istotną wskazówkę znajdujemy u Duden, choć historyczka podkreśla raczej przepaść między odległymi od siebie w czasie ciałami materialnymi niż powinowactwo³⁸. Stwierdza ona: „Wydaje się, że motywy i wyobrażenia cielesności rozwijają się w dwóch płaszczyznach czasowych: historycznej i transhistorycznej, a ciało, zwłaszcza pracujące – tworzące bądź cierpiące – jest pomostem przerzuconym między nimi”³⁹. Sądzę, że historyczność jako taką można określić mianem transhistorycznej płaszczyzny czasowej. Historyczność jest uniwersalnością każdego zdarzenia, bo też wszystkie zdarzenia spotykają się na gruncie własnej unikalności, są podobne w swojej cząstkowości. Prowadzi to do postulatu pisania historii jako próby uchwycenia zdarzenia w jego całkowitej unikalności (każdy autor studium przypadku zna to dążenie do dystynkcji), bo właśnie jako takie staje się ono uniwersalne.

Historyczne pisarstwo, które proponuję, jest ufundowane na transtemporalności zdarzenia, a więc odpowiada twierdząco na pytanie, które zadał Dipesh Chakrabarty: „czy ów [inny – przyp. W.K.] sposób bycia stanowi potencjał także naszego własnego życia i sposobu, w jaki określamy naszą terażniejszość?”⁴⁰. Taką odpowiedź umożliwia zrozumienie, że „wszyscy ludzie żyjący w innych czasach i miejscach [...] w pewnym sensie zawsze są nam współczesni: musimy przyjąć takie założenie początkowe, jeżeli w ogóle chcemy ich zrozumieć. Pisarstwo historyczne musi zatem zakładać zarówno mnogość czasów, które ze sobą współlistnieją, jak i odłączenie się terażniejszości od siebie samej”⁴¹. Takie współlistnienie i nietożsamość terażniejszości z sobą samą to kolejny sposób opisanego historyczności, którą można nazwać w istocie współczesnością.

Historia (rozumiana jako dyscyplina akademicka), która pragnie zrozumieć historyczność poszczególnych historii, a więc zbadać możliwość zajścia jakiegokolwiek zdarzenia, musi być pisaniem polilogicznym, a więc przekroczeniem monologu, a nawet relacji dialogicznej, w kierunku wielogłosowości, w której każdy głos jest traktowany jako głos jakiegokolwiek, a więc równie godny miłości. W pisaniu historii tańca chodzi zatem o transtemporalny dotyk⁴²,

38 „Nie mogę dotrzeć do przeszłości poprzez moje własne ciało”, przesądza Duden (B. Duden, *Historia ciała...*, dz. cyt., s. 78). Stoję na stanowisku, że jest to błędna diagnoza, choć wyjściem nie jest sprowadzanie przeszłości po prostu do bycia analogią terażniejszości. Należy odkryć historyczność własnego doświadczenia za pośrednictwem uwspółcześnienia doświadczeń badanych podmiotów historii.

39 Tamże, s. 69.

40 D. Chakrabarty, *Historie mniejszości, przeszłości podrzędne*, tłum. E. Domańska, [w:] *Teoria wiedzy o przeszłości...*, dz. cyt., s. 407.

41 Tamże, s. 408.

42 Pisanie historii, co oczywiste, jest czynnością ucieleśnioną, a więc aktywnością Nietzscheańskiego „nieczystego sumienia”, dla którego dusza jest rodzajem „koniecznej fikcji” (J. Butler, *Psychiczne życie władzy...*, dz. cyt., s. 65). Pisanie wydarza się w piśmie dzięki aktywności różni (to już – rzecz jasna – Derrida, odwołujący się do Nietzschego i fundujący projekt Butler), czyli właśnie taneczności, jeśli na pismo popatrzymy *sub specie kinesis*.

o absolutny szacunek dla „przeciw-ciał” wynikający z ich tożsamości z tym, co własne, którą uświadamia właśnie dotyk, będący niczym więcej jak tożsamością tego, co wewnętrzne i zewnętrzne, podmiotu i przedmiotu⁴³.

W dziedzinie praktyki tanecznej formą takiego dotyku wydaje się taniec współczesny, rozumiany jednak nie jako konkretna (jakaś) technika, ale nieustające poszukiwanie tego, co ciała porusza (fantazmat Piny Bausch), a więc ruchliwości ruchu, czyli taneczności odartej z konkretnej formy, by szukać (zawsze „tylko” szukać) formy jakiegokolwiek – nie indywidualności ciała tancerza, a singularności „przeciw-ciała”, którą André Lepecki opisał jako „produkującą «wielość», «kompleksowość», «bifurkację» i nieprzewidziane odchylenia, które wikłają wszystkie wymiary tego, co realne [*the real*]”⁴⁴.

W dziedzinie studiów nad tańcem formą takiego dotyku wydaje się z kolei tak zwana *practice as research / research as practice*, jeżeli uprawiana jest z poszanowaniem historyczności, czyli prowadzi do szukania w sobie „przeciw-ciał” innych i w innych „przeciw-ciałach” siebie⁴⁵. Oznacza to, mówiąc tak precyzyjnie, jak to na tym etapie możliwe, pisanie (ale nie napisanie) historii tańca jako współczesności przeszłości i teraźniejszości – konceptualizację (*research*) i materializację (*practice*) transtemporalności taneczności. To, co było (tańczone), jest – oto założenie wypływające z ontologicznego namysłu nad źródłowym impulsem, by tańczyć, i punkt wyjścia proponowanej metodologii.

Pozostaje pytanie: po co eksponować taneczność kosztem tańca? Sądzę, że wyjaśnia to Badiou, gdy pisze o obietnicy, jaką składa taka polityka, która „konstruuje [...] środki badania, choćby tylko na moment, siedziby czegoś, co nie daje się reprezentować, i środki pozwalające odtąd zachować wierność imieniu własnemu, które po fakcie będzie potrafiła nadać – bądź słyszeć, nie możemy tego rozstrzygnąć – owemu nie-miejscu, miejsca, jakim jest pustka”⁴⁶. Dzięki próbom pisania historii tańca jako nieskończonym wariacjom na temat historyczności taneczności uświadamiamy sobie sprawczy charakter działania „przeciw-ciał”, w związku z czym pustka zostaje nazwana ([o]pisana), a więc uspołeczniona. Dzieje się to tylko tymczasowo, ale dzieje się zawsze w ruchu ciała szukającego formy.

43 Por. E. Manning, *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2007. Choć Manning pisze o „ciałach-w-ruchu” (*bodies-in-movement*), podczas gdy ja preferuję kategorię poruszenia, to różnica ta jest jedynie werbalna, gdyż w obu projektach chodzi o „uprzywilejowanie pluralności ciał, relacji między nimi kosztem hegemonii ciała jednostkowego”. Zob. również E. Manning, *Always More Than One. Individuation's Dance*, Duke University Press, Durham–London 2012.

44 Por. A. Lepecki, *Singularities. Dance in the Age of Performance*, Routledge, London–New York 2016, e-book [bez paginacji].

45 Chodzi o to, by nie ulec temu, co Butler za Heglem nazywa „nabożnym skupieniem”, bo „wewnętrzne odczuwanie odsyła bezustannie do siebie [...]; tym samym nie jest zdolne dostarczyć wiedzy o niczym innym niż tylko o sobie. Tak więc pobożność, która stara się zinstrumentalizować ciało w służbie niezmiennego, okazuje się zanurzeniem w ciele, które wyklucza dostęp do czegokolwiek innego, a nawet takim zanurzeniem, które ujmuje ciało jako to, co niezmienne, a zatem popada w sprzeczność” (J. Butler, *Psychiczne życie władzy...*, dz. cyt., s. 47). W przeciwieństwie do nabożnego skupienia wierność taneczności jako historyczności (*practice as [historical] research*) próbuje ucieleśnić zmienność jako taką, dzięki niustannemu wykraczaniu poza siebie poprzez afirmację przemijania rozumianego jako uniwersalność bytu jakiegokolwiek.

46 A. Badiou, *Byt i zdarzenie*, dz. cyt., s. 117.

Właśnie jako takie jest ono uniwersalne, a więc nieśmiertelne, czyli puste. Oto nagość jakiegokolwiek bytu – zobowiązanie do bezwarunkowego szacunku, które może (powinno) stać się zasadą nie tylko badawczą, ale też polityczną.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. *Wspólnota, która nadchodzi*. Tłum. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2008.
- Badiou, Alain. *Byt i zdarzenie*. Tłum. Paweł Pieniążek. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2010.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of „Sex”*. London–New York: Routledge, 1993.
- Butler, Judith. *Psychiczne życie władzy. Teorie ujarznienia*. Tłum. Tomasz Kaszubski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2018.
- Butler, Judith. *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*. Tłum. Karolina Krasuska. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.
- Chakrabarty, Dipesh. „Historie mniejszości, przeszłości podrzędne”. Tłum. Ewa Domańska. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. Ewa Domańska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.
- Duden, Barbara. *Historia ciała. Lekarz i jego pacjentki w osiemnastowiecznym Eisenach*. Tłum. i red. Justyna Górny. Warszawa: Wydawnictwo „Neriton”, 2014.
- Grzybowski, Juliusz. „O podstawie i możliwości tańca”. W: *Kształcenie estetyczne w ujęciu historycznym i współczesnym*, red. Samanta Kowalska, Jerzy Wypych. Poznań–Kalisz: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny, 2012.
- Kant, Immanuel. *Krytyka czystego rozumu*. Tłum. Roman Ingarden. Kęty: Wydawnictwo „Antyk”, 2001.
- Lepecki, André. *Singularities. Dance in the Age of Performance*. London–New York: Routledge, 2016.
- Malabou, Catherine. *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*. Tłum. Piotr Skalski. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2017.
- Manning, Erin. *Always More Than One. Individuation’s Dance*. Durham–London: Duke University Press, 2012.
- Manning, Erin. *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.
- Nandy, Ashis. *Zapomniane sobowtóry historii*. Tłum. Paulina Ambroży-Lis. W: *Teoria wiedzy o przeszłości na tle współczesnej humanistyki. Antologia*, red. Ewa Domańska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2010.

Data wpłynięcia: 27 lipca 2020 r. Data zatwierdzenia do druku: 28 października 2020 r.

‘ANTI-BODIES’: THE HISTORICITY OF DANCING

This article seeks to propose a preliminary methodology of dance research to explore dance as a historically changing impulse for a physical activity that occurs

in respect of the culturally defined forms collectively known as 'dance' (or its equivalents in other languages). Referring to Alain Badiou's concept of event and Judith Butler's theory of materiality, the author suggests including in historical research what he calls 'anti-bodies', i.e. kinetic events that ontologically precede the activity of the body formalised as dancing. If a specific dance is the formalisation of the primeval act of dancing, the body is a result of the 'anti-body' materialised. Such 'anti-bodies' reveal themselves when the dancer, either consciously or by mistake, transgresses the chosen form. In this context, the author proposes writing a story that will concentrate on the dance emergence process rather than on its form. Practice as research constitutes a vital aspect of this approach whereby a text must establish its theoretical grounds. What results is the politics of counter-hegemony with 'anti-bodies' challenging the rigid identities of both individuals and aesthetic forms.

SŁOWA KLUCZOWE: taneczność, taniec, historyczność, Alain Badiou, Judith Butler
KEY WORDS: the act of dancing, dance, historicity, Alain Badiou, Judith Butler

